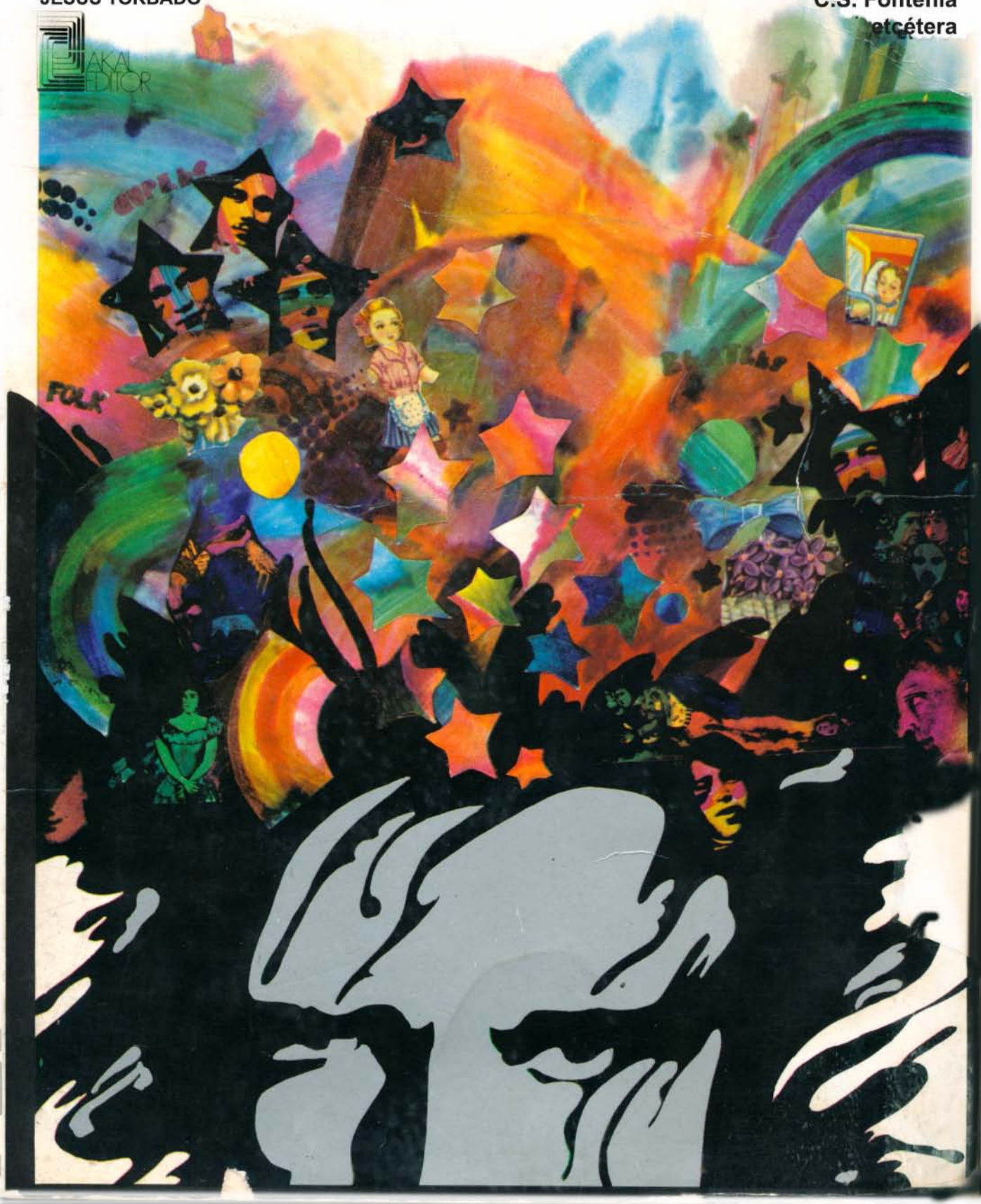
GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA

POP 1900/1973

Dirigida por :
JOSÉ MARÍA ÍÑIGO &
JESÚS TORBADO

Colaboran:
José Luis Álvarez
J.M. Caballero Bonald
Joaquín Díaz
H. Vázquez Azpiri
C.S. Fontenia
etcétera

AKAL EDITOR



ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA

POP

1900
1973

El Bardino
P.C.

Dirigida por

JOSE MARIA IÑIGO & JESUS TORBADO

Coordinación:

VICTORINO DEL POZO
y CHARO MARTINEZ GARIN

Realización artística:

RICARDO SEGURA
y FRANCISCO J. PEREZ

Copyright Mundial 1973

AKAL EDITOR
Calle Sánchez Barcáiztegui, 40.
Madrid-7. ESPAÑA

Impreso por:
HAUSER y MENET, S. A.
Plomo, 19. Madrid-5.

Depósito Legal: M. 18.811 - 1968.

Printed in Spain

INDICE

CAPITULO I.—«CANCION FOLKLORE», por Rafael Benedito y Joaquín Díaz.

CAPITULO II.—«EL "JAZZ": PRIMER LATIDO DE LA MUSICA NO CULTA», por Paco Montes, J. Claudio Cifuentes y Jesús Torbado.

CAPITULO III.—«LA MUSICA "POP" DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO», por Margarita Sánchez.

CAPITULO IV.—«TONADILLAS, CUPLES Y CANCIONES DE CONSUMO», por Manuel Vázquez Montalbán y Jesús Torbado.

CAPITULO V.—«EL TANGO», por Solly.

CAPITULO VI.—«COMEDIAS, "CROONERS" Y GRANDES ORQUESTAS», por Eduardo Chamorro.

CAPITULO VII.—«EL CANTE FLAMENCO», por J. M. Caballero Bonald y Manuel Ríos.

CAPITULO VIII.—«EL FOLKLORE LATINOAMERICANO», por Manuel Castellanos de Gorriti y Delia Porciana.

CAPITULO IX.—«ESPAÑA: CANCION DE POSGUERRA (1939-1955)», por Héctor Vázquez Azpiri.

CAPITULO X.—«LAS CANCIONES DE ITALIA», por Mercedes Arancibia.

CAPITULO XI.—«LA EXPLOSION DEL "ROCK AND ROLL"», por José Luis Alvarez.

CAPITULO XII.—«LAS CANCIONES DE FRANCIA», por Annette Duforn.

CAPITULO XIII.—«LOS RITMOS Y LOS BAILES», por Jesús Torbado.

CAPITULO XIV.—«EL "ROCK AND ROLL" EN ESPAÑA», por Miguel Angel Nieto, J. L. Alvarez (consultores) y Jesús Torbado.

CAPITULO XV.—«LIVERPOOL, CUNA Y REVOLUCION DE LA MUSICA "POP"», por Joaquín Luqui.

CAPITULO XVI.—«LA MUSICA NEGRA, DE AYER A HOY», por Victorino del Pozo.

CAPITULO XVII.—«EL "POP" EN AMERICA LATINA», por Leo Vanes y otros.

CAPITULO XVIII.—«EL "POP" DE HOY, ANTECEDENTES», por Carlos Tena y Jesús Torbado.

CAPITULO XIX.—«EL "POP" EN ESPAÑA», por Jesús Torbado.

CAPITULO XX.—«EL "POP" DE HOY, ULTIMOS CREADORES», por Vicente Cagiao, Alexander Agobian y Victorino del Pozo.

MUNDO JOVEN

CAPITULO III

LA MUSICA «POP» DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO

El brillo de la opereta vienesa

Por MARGARITA SANCHEZ

Un tanto sorprendente resultará mencionar la palabra «pop» para definir un tipo de música, un tipo de canciones que nada tienen en común, o muy poco, con la música de hoy. ¿Cómo calificar de «pop» a los cuplés, a los tangos, a las canciones de los «music-halls» y de las zarzuelas, a los «blues» primitivos, a las baladas inglesas, al charlestón, a las canciones guerreras de la primera contienda mundial y a los tarareos alcohólicos de los borrachos irlandeses, a los gritos de Enrico Caruso y a las letras «country» de Jimmie Rodgers? ¿Acaso sirve el mismo término para explicar la música de hoy y la de hace más de medio siglo, la que ni siquiera es camp de puro vieja?

Probablemente, sí. Seguramente, sí. Porque en los treinta y tantos años que recogemos y resumimos en este capítulo las canciones citadas fueron «pop», es decir, fueron populares; las cantaba, las escuchaba, les gustaban a las gentes. Sus intérpretes eran, en otra escala, tan famosos y populares como los de hoy. Sus éxitos recibían parecido eco. Los temas que interpretaban llegaban al público.

Quizá muchos lectores jóvenes no comprendan bien las razones de los éxitos que a continuación reseñamos. Pero es preciso trasladarse no sólo a otra época, sino también a otra sensibilidad. La gente siempre ha cantado y las canciones siempre han respondido a una necesidad de comunicación, tanto personal como colectiva. Por otro lado, el comienzo de nuestro siglo marca un momento crucial en la transformación de las sociedades y por consiguiente de su música. No sólo surge el «jazz», sino que por vez primera hay un choque entre la música del campo y la música de la ciudad, choque más o menos violento, más o menos fraternal, pero siempre mutuamente influido y creador de algo nuevo.

En esa batalla incruenta tomó decidida parte la difusión de la música a través de los cilindros, del disco y posteriormente de la radio. Aunque los cilindros (de piano, o pianola) se utilizan hasta la primera guerra mundial —y en muchos países hasta después de la segunda—, no puede decirse que triunfe realmente el disco hasta los alrededores del año 1930. Por esa época adquiere importancia popular la radio, que inicia en Europa y América las primeras grandes emisiones musicales. Este despertar de los medios técnicos de comunicación configura por completo toda una época.

Abierta la edad de oro del disco en 1912 (en Estados Unidos), la música adquiriría una popularidad progresivamente mayor; la autofagia de los divos, aun siendo más lenta que la de hoy, obligaría ya a la proliferación de intérpretes y temas, que permanecían unos pocos años en candelero. Los ritmos y bailes nuevos, salidos del «jazz», iban a desbancar a otros más clásicos y tradicionales. El despertar de una sociedad técnica, que por ello se creía más segura, feliz y confiada, iría acompañado de canciones innumerables, tarareadas por todos y que a veces alcanzaban éxitos inconcebibles para esa época.

Es vano empeño encerrar en un capítulo cuanto ocurrió en los primeros treinta años de nuestro siglo. Pero aspectos parciales del tema han sido y serán estudiados en otra parte, de modo que bastará aquí con dar algunas pistas generales.

En el verano de 1900 hacía furor en toda Europa un baile: el «minué» de Luis XV. La prensa habla de ello y algunos escritores no comprenden la razón de aquella locura colectiva del «minué». Esa primera incomprensión, encerrada en las hemerotecas, daría buenos frutos desde entonces hasta ahora mismo y hasta pasado mañana, sin duda. ¡Y, sin embargo, aquellos movimientos eran una danza tradicional! Pero resultaba un tanto exótico comparado con el rigodón con que se iniciaban todos los bailes de caridad a los que asistían las más rancias aristocracias.

De hecho, Europa se mantuvo más bien conservadora con las nuevas músicas, salvo quizá Inglaterra. Más o menos, como ha venido ocurriendo durante todo el siglo. Mientras en América aparecían un folklore magnífico y el «jazz», los europeos se mantenían aferrados a estilos vigentes el siglo anterior (por lo general), que sólo muy trabajosamente se iban renovando. En realidad se cantaba únicamente folklore clásico, folklore de tipo campesino, escasamente difundido fuera de los entornos que lo vieron nacer.

El campo seguía incomunicado, las canciones que en él se cantaban podían tener siglos de antigüedad, sin que por ello perdieran su frescura. Y al campo llegaban sólo raros cantantes vagabundos que recitaban romances musicados, pliegos de cordel, en los que contaban noticias, historiales fingidas o verdaderas, habitualmente de fondo urbano. Salvo este tipo de canciones, la música que nacía con el siglo era eminentemente ciudadana; los «music-halls», los cuplés, los tangos, incluso el «jazz». En el campo quedaba un folklore ancestral que se renovaría y difundiría a partir de la aparición del disco, como sucedió con el «blues» y otros géneros similares, pero eso sólo en América del Norte. El descubrimiento del folklore europeo, latinoamericano, y no digamos oriental, comenzó por los años 50.

La nueva música del siglo era, pues, urbana. La aparición del cinematógrafo en 1895 contribuía poderosamente a la difusión de aquella música por pueblos y aldeas. Como es sabido, las películas eran acompañadas

Al Jolson.

Louis Armstrong.

por una orquesta en las grandes salas y más generalmente por un pianista, que procuraba seguir mal que bien el ritmo de la cinta con un «pot-pourri» improvisado sobre la marcha. Poco a poco fueron llegando partituras específicas y, más tarde, discos que ilustraban musicalmente algunos pasajes del film. La llegada del sonoro, en 1927, amplió las posibilidades de difusión de la música. El primer film de la serie, **The Jazz Singer (El cantor de «jazz»)** obtuvo un taquillaje de cinco millones de dólares. Otro tanto logra **The Singing Fool (El loco que canta)**, del año 1928. La gran «vedette» de ambas películas fue uno de los artistas más destacados de principios de siglo, Al Jolson, del que hablaremos más abajo.

Como se ve, el «jazz» o algo que se le parece es la primera música que pasa al cine. Mas, aunque esas películas fueron rápidamente estrenadas en Europa, puede decirse que apenas influyeron en la sensibilidad musical europea.

Sí, continuaba cantándose lo de siempre. Canciones más o menos cultas entre la clase alta y folklore puro entre la clase popular. Baladas campestres inglesas, muchas de las cuales alcanzarían celebridad en los últimos años, y a través de los Estados Unidos; canciones para beber en las tabernas irlandesas, las mismas que humedecían los corazones de los emigrantes católicos en Estados Unidos; «lander» y aires tiroleses y marciales en Alemania; canciones napolitanas y operísticas en Italia; sátiras políticas o burlescas en Francia...

La guerra mundial, como todas las guerras, actualizó músicas olvidadas e inventó otras. Tal vez mereciera capítulo aparte un estudio del tema. Todas las guerras han contado con un importante acervo musical, lo mismo sentimental que épico, lo mismo de odio que de amor, de heroísmo y de desgarro épico. La primera letra de **Lili Marleen,** canción que se haría famosísima durante la segunda guerra mundial y que sirvió lo mismo a alemanes que franceses y americanos, fue escrita en 1923 por Hans Leip.

Pero la Historia no ha querido reservarnos los nombres de aquellos oscuros pioneros de nuestro siglo, de aquellos compositores de canciones, que en ocasiones se difundían como por arte de magia, sin un mal «disc-jockey» que las jaleara, ni transistores japoneses que las llevaran a todos los oídos. De todas maneras, tampoco ha sido tacaña en exceso, sobre todo en nombres de países y tendencias determinados.

De los nombres más importantes conocidos por entonces queda constancia en diversas partes de este libro. Franceses, italianos y latinoamericanos quedan, pues, mencionados en sus lugares correspondientes. Lo que ahora mayormente nos interesa es ofrecer un reflejo de esos treinta y pico de años en que nacieron el disco, el cine y la radio; en que apareció, desarrollada, la canción de protesta y los grandes folkloristas; en que los «music-halls» estaban abarrotados de un público ansioso por ver los botillos (y mucho más, digan lo que digan nuestros abuelos) de una «divette»; años del género ínfimo, de la «bella época» minifaldera, con charlestones y tangos como símbolo de una felicidad que había de ser —¡ay!— tan efímera, pues la tranquilidad de haber resuelto una guerra no impidió que se estuviera preparando otra; años de las variedades, del floklore como revolución sentimental, pero también como soporte de una revolución más importante (los corridos durante la mexicana de 1910, la sindical norteamericana en toda la época). Tonadillas resucitadas, cuplés liberalizadores, zarzuelas idealistas, grandilocuentes óperas, revistas sicalípticas... Y el empuje vigoroso del «jazz».

Una transformación total, ineluctable, que abría nuestra época de contradicciones, de robots; el umbral de la psicodelia (porque una canción de 1910, **La cucaracha,** hablaba ya de drogas: «No puede caminar porque no tiene marihuana que fumar», versión original no censurada), de los viajes espaciales y «rock» total. Quizá viendo en conjunto todos esos años se dé uno cuenta de la decisiva y primordial importancia que la música tiene como expresión genuina de los pueblos, de las sensibilidades colectivas. Indudablemente, este tipo de música del que venimos hablando fue profética; anunció la gran revolución espiritual de nuestro tiempo, la era de la técnica. Y todo ello advirtiendo que la comercialización era entonces mínima, de modo que cuando una gente cantaba **El soldadito** de Nápoles, allá por 1918 (año que pasó a la Historia de España como el de la epidemia gripal y el de esa canción), era porque de alguna manera sentía aquello, aunque ni siquiera hubiese oído hablar de la zarzuela **La canción del olvido,** en la que estaba incluida la canción.

Las dos tendencias más importantes de la música del naciente siglo se advierten con claridad en los Estados Unidos. Tenemos por un lado las músicas tradicionales (importadas de Inglaterra, Francia y España..., sí, España, porque el gran «jazzman»» Jelly Roll Morton canta **La paloma** a principios de siglo en un cabaret de Nueva Orleáns) y por otro las canciones, los ritmos nuevos. En Francia todo lo nuevo queda perfectamente asimilado a lo tradicional, teñido de ese estilo inconfundible de la música francesa. En Inglaterra, por el contrario, la música tradicional va paulatinamente actualizándose, poniéndose al día, tomando giros más concordes con una sensibilidad distinta. Italia prosigue su línea fuertemente lírica y meló-

dica, de expansión vital encerrada en la «tarantella», y Alemania, quizá el país artísticamente más conservador de Europa, no abandona ninguna de sus tradiciones, vuelta de espaldas casi por completo lo mismo a la música «pop» de principios de siglo, que a la música actual, con algunas excepciones.

España vivifica un tradicionalismo eterno, aunque ahora imitando el género «leggero» italiano y las «variettés» francesas. En América del Sur, donde comienzan a formarse los grandes núcleos urbanos en medio de fuertes convulsiones sociopolíticas, aparece una música urbana de compás ternario (el tango) todavía con grandes influjos rústicos. No obstante, perdura más vivo que nunca (porque es arma de lucha independencista) un folklore tradicional, pero nuevo y remozado, autodefiniéndose sin cesar, tal como sucede en Brasil, en México, en Argentina y en todas las islas antillanas.

1. EL «HIT PARADE» EN U. S. A. (1900-1933)

Pero en los Estados Unidos comienza ya el gran «boom» de la música popular, mejor dicho, popularizada. El «jazz» no alcanzaría difusión importante hasta a partir de 1917. El folklore «western» o «country», rural, tardaría también unos años en adquirir notoriedad de costa a costa. Sin embargo, en 1903 se grabó un disco del que habían de venderse un millón de copias. El dato es importante para comprender lo ocurrido con la música en nuestro siglo.

Dos años antes se había fundado la compañía discográfica Victor: la Victor Talking Machine Company (máquinas parlantes), formada por Johnson, que en 1898 había patentado la bocina amplificadora del sonido, y por Berliner, el cual en 1884 había realizado el cilindro **La oración del Señor** e inventado cuatro años más tarde un disco plano de cinc, o sea, un auténtico disco. Nos hallamos, pues, en la época de los cilindros movidos a mano. Y todavía no ha pasado mucho tiempo desde que Edison gritó ante un raro artilugio las sagradas palabras de la discografía: **Mary had a little lamb (Mary tenía un corderito)** (1877).

Enrico Caruso grabó en otoño de 1903 el **Vesti la Giubba,** de la ópera **Pagliacci,** compuesta por Leoncavallo. No era esa desde luego su mejor interpretación. Caruso cantaba mucho mejor **La Traviata, La Gioconda** y **La Favorita;** eran sus especialidades. Y tampoco era esta la primera grabación que de su voz se realizaba. Había hecho otra en Milán para la Gramophone Co. of London, en 1901, y una más en Génova para The Zonophone y la Anglo-Italian Comerce Co. Pero la que pegó fuerte fue la de los payasos.

Caruso, sin duda uno de los mejores tenores de la Historia, e indudablemente, el más popular de todos, había nacido en el seno de una familia humilde en 1873, en Nápoles, en el coro de una de cuyas iglesias comenzó a cantar. A los veintiún años debutó con **L'amico Fritz** en su ciudad natal, actuación que constituyó su primer rotundo éxito. Muy pronto será el cantante más cotizado del mundo. Contratado primero por el Teatro Lírico de Milán, pasó luego dos inviernos cantando en Petrogrado y cinco temporadas seguidas (1899-1903) cosechando increíbles triunfos en Buenos Aires. Pero sólo llegó a ser internacionalmente a partir de ese mismo año, cuando cantó en el Covent Garden de Londres y se presentó más tarde en Nueva York. Antes de que grabara **Vesti la Giubba,** el disco era un juguete extraño e incluso misterioso. A partir de entonces, sería un vehículo eficaz de diversión, de conocimiento, de comunicación. Y tanto influyó este primer «hit», importantísimo, que el tenor italiano sería uno de los artistas que más vendieron durante toda su vida y aun después de muerto (1921), siempre en el seno de la Victor. En 1952, un año después de realizada la película **El gran Caruso,** que protagonizara ese otro gran tenor americano y millonario en ventas llamado Mario Lanza, se calculó que Caruso había obtenido unos royalties por sus discos de más de tres millones y medio de dólares, cifra que, según parece, no ha sido superada en la historia de la RCA por ningún otro cantante con un solo disco pequeño. Esas cifras se incrementaron con el estreno de la película y gracias a las modernas técnicas que permitieron la regrabación de su voz sobre aquel famoso 78, hoy joya de coleccionistas.

El siguiente disco de oro de la historia es una canción humorística, **El predicador y la barba.** Obtuvo el millón de ventas en 1905, interpretada por Arthur Collins en dialecto negro, apenas comprensible. Se cree que hasta 1925 fue el disco que más se vendía cada año. **El predicador y la barba,** que se considera ya canción folklórica americana, fue cantada después por numerosos intérpretes, Phil Harris entre ellos.

Aunque nunca consiguió vender un millón, de esa época es un artista genial que grabó centenares de discos. El negro Georges Washington Johnson, nacido en la esclavitud y que moriría ahorcado por arrojar a su mujer por la ventana en un ataque etílico, fue uno de los últimos «minstrels», cantores ambulantes. Poco antes de 1910 comenzaron a realizarse imitaciones de su arte. Una de ellas,

Enrico Caruso.

la de Burt Shepard, alcanzaría el millón de ventas desde ese año. **Laughing Song (Canción de la risa)** fue una de las que más audiencia alcanzaron en todo el mundo; incluso se cree que llegó a venderse un millón de copias sólo en los países orientales, particularmente en la India. Shepard era un cómico inglés y en Inglaterra se grabó el disco. Aunque Johnson nunca alcanzara celebridad notable, sus canciones risueñas, satíricas y burlescas dieron la vuelta al mundo en las voces de otros más afortunados.

Hasta 1914 no encontramos otro disco de oro. Se titulaba **Cohen on the telephone,** y llegó a vender más de dos millones sólo en USA. Se trata de un monólogo, al que seguiría una larga serie, interpretado por Joe Hayman, actor americano radicado en Inglaterra. Medio siglo más tarde otro gran cómico, ahora español, y de Zamora para más señas, vendería también muchos miles de discos gracias al humor telefónico. Me refiero, naturalmente, a Gila...

Figuran a continuación, y cronológicamente, dos orquestas, la de Ben Selvin y la de Paul Whiteman, ésta por partida doble, en la lista de las más vendidas. De ellas se habla «in extenso» más abajo.

En 1923 comienza a descubrirse públicamente —y a triunfar, que viene a ser lo mismo— la música folklórica norteamericana. Los compañía Okeh Records inicia una serie de expediciones en busca de las «hillbilly songs». Sus hombres, provistos de aparatos grabadores, muy rudimentarios, recorren a pie, en mula o a caballo los campos y colinas del Sur y del Sureste. Uno de los primeros discos obtenidos por este procedimiento conseguiría llegar a millonario. Se trata de Fiddlin' John Carson con el tema **Nunca echarás de menos a tu madre hasta que se haya ido.** La canción había sido escrita casi un siglo antes, con acompañamiento de violín (fiddle). Carson era un violinista de Georgia, que posteriormente grabaría otras muchas canciones campesinas. En el citado disco aparecía también el tema **El viejo Joe Clark.**

Junto al suyo, es preciso citar los nombres de Art Satherley, Dave Kapp, Paul Cohen, Don Satherley, Frank Walker, Steve Sholes y los dos máximos de Vernon Dalhart y Jimmie Rodgers, así como el del compositor Henry Whitter.

Dalhart se llamaba en realidad Marion Try Slaughter, pero utilizaba ese nombre —tomado de dos ciudades— y también el de Guy Massey. Consiguió un disco de oro en los años 1924 y 1925 con **La canción del prisionero** y **The Wreck of the Old 97,** de las que se cree llegó a vender entre seis y siete millones de copias. Dalhart, genial imitador de las voces y gestos de los negros, fue un buen intérprete de melodías folklóricas del Sur y del Oeste.

También especialista en «country» y «western» fue el legendario Jimmie Rodgers, cuyo **Blue Yodel** le conseguiría un disco de oro en 1928, y ha atravesado los años tan intensamente que todavía hoy es grabado y escuchado como uno de los mayores «hits» de este tipo de música. Comenzó a divulgarse a partir de 1925 gracias a una estación de radio de Tennessee (la de la ciudad de Nashville), con el programa Grand Ole Opry, espectáculo que han contemplado a lo largo de los años unos diez millones de espectadores. Ha sido y es el más importante programa de música «country» en los Estados Unidos, aunque haya sufrido notables adulteraciones, sobre todo últimamente, con temas dedicados a los «mozos auténticamente americanos, que han dejado atrás a mamá y a papá y tienen que combatir en esa maldita guerra de la jungla vietnamita»: canciones épico-conformistas del tipo de la absurda **Boinas verdes.**

A ese programa acudió por vez primera un viejo de ochenta años, Uncle Jimmy Thompson, que era capaz de tocar un millar de melodías distintas en su violín. Rodgers, por su lado, fue el primer gran animador de este centro folklórico, al que más tarde (1942) daría impulso definitivo Also Acuff, el gran genio de la música «country» o campesina, de la canción del pueblo (oficialmente aceptada).

Rodgers se acompañaba con la guitarra y compuso numerosas canciones, gran parte de ellas basadas en sus experiencias como ferroviario. Grabó un centenar de discos, de los que llegó a vender en conjunto más de cinco millones de copias. Sus éxitos eran desde luego impresionantes. Cuenta la leyenda que las gentes acudían a los grandes almacenes y pedían: «Deme una libra de mantequilla, una docena de huevos y el último disco de Jimmie Rodgers».

The Singing Brakeman, el Father of Country Field, pequeñito, genial, inimitable, es uno de los artistas vocales más importantes del primer tercio de siglo. Además del **Blue Yodel** citado, debemos anotar las canciones: **The soldier's sweetheart, The sailor's plea, Yodelling Cow-boy, Brakeman's Blues** (otro éxito grandioso), etc. Imitadísimo posteriormente, su nombre es inseparable de la música mapesina en Norteamérica.

Resulta tal vez curioso, aunque no tanto (porque, ¿no ha sido recientemente número uno **My Sweet Lord,** de Harrison?), que entre estos discos de oro, casi todos de música folklórica o bailable, aparezcan dos temas religiosos interpretados por un soprano, Ernest Lough, acompañado de coro y órgano.

Maurice Chevalier.

Para decir toda la verdad, **Hear my prayer** y **Oh, for the wings of a Dove** consiguió el millón hace menos de diez años, aunque fueron grabadas en 1927. Se trata del primer «single» clásico que obtuvo este galardón, ya que la música de ambos temas era de... Mendelssohn.

Ese mismo año de 1927 obtenía el preciado galardón una pequeña orquesta de «jazz» que dirigía Red Nichols, un músico blanco que imitaba muy bien el «estilo Dixieland» y cuya música era muy apreciada, sobre todo por los bailarines. **Ida, dulce como la sidra** había sido compuesta a principios de siglo. Red Nichols y sus Five Pennies grabaron docenas de discos con docenas de seudónimos, todos ellos de «jazz» para bailar, género del que fue uno de los máximos difusores en la «edad de oro del "jazz" en Nueva York». Hombre de vida desdichada, fue muy fecundo artísticamente. A sus órdenes trabajaron músicos que más tarde dirigirían grandes formaciones: Benny Goodman, Glenn Miller, Tommy Dorsey... Su último éxito, casi sobreviviéndose a sí mismo, fue la música de la película **The Five Pennies**, realizada en 1958, e interpretada por Danny Kaye en el papel de Nichols.

También al mundo del espectáculo pertenecía la familia Carter, disco de oro en 1928 con **Wildwood flower (Flor silvestre)**, que llegó al millón únicamente en discos de 78, cosa sorprendente. Este grupo de vocalistas e instrumentistas formado por tres miembros, permaneció treinta años en activo, con un amplísimo repertorio del que era autor casi siempre el padre. Entre los trescientos títulos que de ellos se recuerdan, vale la pena destacar **I'm thinking tonight of my blue eyes**, famosa en los años 60. Aunque la mayor parte de sus temas trata del amor perdido, de las penas del corazón, los Carter grabaron también canciones religiosas y campesinas.

Otro nombre brilla con luz propia en la música «pop» norteamericana del período que nos ocupa. Se trata de Gene Austin, el hombre que pasó cantando sesenta años de su vida. Iniciado en la música como cantante de vodeviles hacia 1923, lograría vender cinco millones de discos de una canción bastante escuchada todavía hoy, **My Blue Heaven (Mi cielo azul)** y que le haría famoso y rico. Claro que su éxito mayor vendría al año siguiente. Y con una canción que abrió en cierto modo la era de los grandes «hits» del cine sonoro. Existía una película titulada **Ramona** para la que Mabel Waybe y Wolfe Gilbert escribieron una canción de igual título, que se escuchaba durante la proyección. En seguida se vendieron miles de ejemplares impresos, de rollos, de discos. Y eso durante muchos años. La célebre versión de los Blues Diamonds, en 1960, la convertiría otra vez en millonaria sólo en su versión inglesa; en España, como se recordará, obtuvo también una audiencia extraordinaria. Ya por los años 30 era tan célebre **Ramona** que sobre el tema se realizaría una segunda película, también con el mismo título (1936).

El último ídolo discográfico del primer tercio de siglo en los Estados Unidos es un blanco pintado de payaso negro, un cantor ambulante, Al Jolson. Primer cantante que trabajó en el cine en una serie tan larga y el último de los «minstrels».

¿Quiénes eran los «minstrels»? En cierto modo, corresponden a nuestras tonadilleras del siglo pasado, a los poetas ambulantes franceses. Solían ser artistas blancos de variedades que imitaban a los negros tiznándose la cara con polvo de arroz y copiando sus bailes y sus voces. El «minstrelsy» tuvo su apogeo entre 1845 y 1900, pero si lo mencionamos en esta obra se debe a que sobrevivió al menos hasta 1920. Incluso no hace quince años podían descubrirse en ciertos estados de la Unión, sobre todo en los del Sur, a compañías de «minstrels», más pequeñas y menos populares, desde luego, que las del siglo pasado, pero aún vivas.

Populares hasta lo indecible. La gente sencilla se veía reflejada en aquellos mimos, bailes, canciones, medio bufos y también medio rebeldes. Prototipos del americano medio, aventurero, chistoso y flexible o acomodaticio, eran una explosiva mezcla de actores de circo, buhoneros, músicos.

Daddy Jim Crow Rice, un negro jorobado y deforme, alcanzó resonantes éxitos en los años veinte del siglo pasado y su canción-baile **Jump Jim Crow** fue la más aplaudida de la época en Estados Unidos, en Londres..., y en la India. Pronto le imitaría centenares de bailarines, cuyos complejos ritmos hacían las delicias de los espectadores. «Con las caras enharinadas, esos imitadores blancos conservaban algunas de las características de los artistas pintados de negro: su loca alegría, sus bofetadas, sus sustos y sus danzas acrobáticas que creaban personajes ligeramente tristes y casi surrealistas», escribe Marion Winter. Parece que el mismo Chaplin debe mucho a estos «minstrels». Trabajaban en los poblados de los buscadores de oro, en los ranchos del salvaje Oeste, en los barcos fluviales, utilizando un repertorio generalmente tomado al folklore de los esclavos negros: la «coon song», el «cake walk», la «giga»...

A principios de siglo, algunos músicos de «jazz» acompañaban a estos actores, lo que contribuyó grandemente a la difusión de esta música. Pero la llegada de los espectáculos de variedades, de inspiración francesa, había de condenar para siempre a los «minstrels». Incluso sus bailes descabellados, una vez popularizado el «jazz», se convirtieron en bailes de sociedad o poco menos; así, el «fox-trot», que no es sino una versión «social» de las cabriolas circenses del siglo pasado.

Al Jolson, que comenzó su carrera cantando en una sinagoga judía, se alistó muy pronto en una compañía de «minstrels». Trabajador infatigable, artista total, sus canciones devinieron popularísimas. **Sonny Boy** y

Tommy Dorsey, a la derecha, junto al famoso trompeta Bix Beiderbecke. La foto fue tomada en un estudio de grabaciones de los años veinte.

CAPÍTULO III. Página 7

Benny Goodman.

There's a rainbow round my shoulder (Un arco iris rodea mis hombros) obtuvieron disco de oro en 1928. La primera canción volvería a conquistarlo en 1946. Pero la mayor fama de Jolson se debió al cinematógrafo. En 1927 protagonizó las primeras películas del cine sonoro-musical, **El cantor de «jazz»** y **El loco que canta**, cada una de las cuales obtendría fantásticos taquillajes, lo mismo en Estados Unidos que en Europa. En la segunda de ellas aparecían los dos títulos citados.

Al Jolson trabajó hasta su muerte: cine, espectáculos públicos, discos. Alentó a las tropas americanas en todas las guerras. Sus últimos films, **Jolson Sings Again** (1945) y **The Jolson Story** (1947), le permitirían ganar nuevo disco de oro con las canciones **April Showers** y **Swanee** (primer «hit» del gran músico Gershwin). Los años 1945-1947 fueron de clamoroso éxito para Jolson y quienes le acompañaban: las orquestas de Carmen Dragón y de Morris Stolnoff, y el inmarchitable Bing Crosby.

Los nuevos títulos de este regreso del gran «minstrel» son: **Rockabye your baby; California, here I come; You made me love you; Ma blushin' Rosie; My mammy; Aniversary song; Avalon; Alexander's Ragtime band** y **The Spaniard that blighted my life**, todas ellas escritas antes de 1930.

2. DEL BROADSIDE A LA PROTESTA POLITICA

«Se sigue cantando en torno a la fuente (de Washington Square, en Nueva York). Y se sigue cantando en las "coffee-houses", igual que se sigue cantando en ciertas manifestaciones de los negros y en las de oposición a la guerra de Vietnam. Y se seguirán cantando canciones del pueblo mientras haya en los Estados Unidos aunque sólo sean dos personas enfrentadas con el gran mamut de la complacencia, de la pasividad satisfecha, el conformismo, la santurronería de los poderosos, la hipocresía bien alimentada, que representa la inmensa mayoría del país. Esas canciones movilizarán una cierta opinión, despertarán a cierta gente y al comunicar ideas, sentimientos y emociones coadyuvarán a mantener viva esa llamita temblorosa de la minoría estadounidense, que todavía escapa a la definición simplista —y acertada— del «yanqui insaciable y cruel».

Así escribe Ramón Padilla en un precioso libro titulado **Canciones de protesta** (1), en el que ampliamente estudia el folklore político de los Estados Unidos.

Probablemente sea acertado referirse sólo a minorías. Probablemente, este tipo de canciones pocas veces pasó al disco, o tarde, y desde luego nunca alcanzó el millón de ventas. Pero olvidarlas sería tan injusto como hablar de la música francesa citando a Chevalier y a Sheila y olvidando a Brassens y a Brel. Por otro lado, se trata de una corriente importantísima dentro de la música «pop», que ha pasado quizá por períodos de estiaje, pero que nunca y en ninguna parte ha cesado jamás de arrastrar un tipo de sentimientos, de pasiones altamente humanas.

La canción política norteamericana, según todos los estudiosos, tiene su origen en los **«broadsides»** ingleses. Sin remontarnos a sus fuentes no comprenderíamos el porqué del vigor y el alcance de la canción de protesta americana. El **«broadside»** es una composición impresa en la cara de una hoja, muy similar a los españoles pliegos de cordel, a las canciones de ciego y a los «canards» aparecidos en Francia desde finales del siglo XVI.

En cierto modo, estas composiciones, casi siempre romanceadas, hacían las veces de una prensa popular libre, sin ningún género de censura. Eran a veces noticias de batallas, de crímenes, de sucesos pasionales; pero otras veces criticaban a las diversas capas sociales, generalmente a las más altas, a causa de los feudalismos, los absolutismos, las tiranías. Por lo general, ensalzaban al bandido generoso (Robín de los Bosques, los bandoleros de Sierra Morena, Jesse James más tarde en USA), frente al bandido de ley en mano. Eran composiciones escritas por el pueblo, sobre el pueblo y para el pueblo.

La balada tradicional británica y los «broadsides» llegaron, sin duda, a los Estados Unidos con los colonos del «Myflower», los mismos que los pliegos de cordel, se difundieron por América Latina desde el desembarco de los españoles. Pero así como la música española tuvo escasa difusión entre los indígenas, la inglesa supo acomodarse, sobre todo, gracias a los verdaderos dirigentes populares, los pastores anglicanos. «Lo primero que hicieron los puritanos, en términos musicales, fue traducir los salmos del hebreo y transportarlos a melodías del pueblo o, según decían ellos, «a las tonadas más serias de nuestras propias canciones campestres». Los salmos así transportados tuvieron múltiples empleos: para el culto dominical, para las devociones privadas, para el trabajo en el campo, para marchar a la batalla, para otros momentos de apuro» (J. A. Scott, **The Ballad of America. The History of the United States in Song and Story**).

Ya en el capítulo dedicado al «jazz» se mencionó la importancia que los pastores protestantes tuvieron para el desarrollo de nuevas formas musicales en los Estados Unidos, cosa que no supieron hacer los sacerdotes católicos. Pero al mantenimiento de estas formas híbridas contribuyó la propia estructura del país, al que tardó mucho en llegar la revolución industrial. Cuando en Europa había desaparecido este medio cantado de difusión de noticias y de ideas, todavía seguía vigente en las grandes extensiones campesinas de la colonia, para expresar la explotación de campesinos y vaqueros (**Los desolladores de búfalos**, 1873), la esclavitud de los negros (en el «blues»), etcétera.

Y prosperó aún más durante la guerra de

(1) Ed. de Cultura Popular, Barcelona, 1968. Utilizó sobre todo este libro como guía del párrafo 3.

la independencia, jugando el mismo papel que **La Marsellesa** o **La Carmagnole** en Francia. Y aún más durante los negros años de la esclavitud, durante los cuales se desarrollaron los cantos negros («blues», gospel, espirituales) gracias a la acogida de las distintas confesiones religiosas. Estos cantos, como ya se señaló, eran muchas veces auténticamente subversivos, políticamente comprometidos, aunque casi nunca se dieran cuenta de ello los amos blancos, debido en parte a la jerga utilizada por los esclavos, a la prudencia a la hora de elegir público para sus composiciones y al doble sentido de los textos.

Evidentemente, toda ella es música campesina, rural. Pero he aquí una precisa distinción advertida por Padilla: «Gran parte de las canciones del Oeste de esta época son las de la gente sin raíces, sin unidad colectiva, sin posibilidades objetivas de unión frente al explotador, porque son muchos los que objetivamente aspiran a explotar e incluso lo logran. No es extraño, pues, que en la actualidad las canciones del campo («country music»), procedentes de la tradición del Oeste, y que estas últimas tengan gran relación con la canción popular y bailable, o que su gran línea de montaje de Nashville (Tennessee) produzca grandes cantidades de canciones reaccionarias... Son canciones conformistas y apáticas ante la realidad. No son canciones del pueblo, dado que están hechas por encargo de los intereses creados. Hay otras canciones del Oeste cuyas características son las opuestas».

Pero es claro que también existen otras canciones del Oeste de significado inverso. Por ejemplo, y sin ir más lejos, las tremendas diatribas de Woody Guthrie. Este tipo de temas perviven hasta recién entrado el siglo, en que aparece la era industrial. A partir de ese momento, la música popular norteamericana es más combativa, más directa, incluso más eficaz y peligrosa. Probablemente pueda creerse que todo arrancó el 1 de mayo de 1886 (el primer 1 de mayo, fiesta de la clase obrera), cuando en una plaza de Chicago, la de Haymarket, se organizó un tiroteo, del que varios sindicalistas salieron con graves condenas.

Muy a principios de siglo se formó la IWW (Industrial Workers of the World, Obreros Industriales del Mundo), central sindical que —de momento sólo esto nos interesa— daría un impulso máximo a la canción política y de protesta, que pasaría a convertirse en eficaz arma de lucha. Este sindicato publicaba anualmente unos folletos con «canciones para atizar las armas del descontento», muchas de ellas de gran valor artístico y todas enormemente útiles. «Tardaré mucho en olvidar —escribe un periodista espectador de una huelga general— el curioso efecto enardecedor, el extraño fuego repentino que surgía en aquella mezcla de nacionalidades de las reuniones huelguísticas cuando rompían a hablar en el idioma universal de la canción. Y no cantaban sólo en las reuniones, sino en los comedores obreros y en la calle».

Normalmente, eran temas musicales conocidos, a los que se añadían estrofas según lo exigía la circunstancia. Otras veces eran composiciones de hombres y mujeres que vivían las desdichas de la clase obrera o algún acontecimiento destacado, poetas del pueblo como T-Bone Slim, Ralph Chaplin, Joe Hill y, más tarde, los afiliados al Congreso de Organizaciones Industriales (CIO), que han llegado a nuestros días. Todas esas canciones tenían lo que de ellas se pedía: una gran fuerza unificadora, característica que ha acompañado siempre a toda buena canción. Todas esas canciones tenían lo que de ellas se pedía: una gran fuerza unificadora, característica que ha acompañado siempre a toda buena música. Aunt Molly Jackson, Ella Mae Wiggins, los Lomax, Della Mae, Jim Garland y el genial Woody Guthrie son los nombres más destacados de los años veinte y primeros del treinta. El CIO se funda en 1935, algunos años después de la derrota del IWW y con el mismo objetivo: agrupar el mayor número posible de obreros en un frente sindical único. Pero ésta es una historia que se contará en otro sitio.

Fue decisiva la importancia de esta música. Mientras los periódicos únicamente hablaban de la muerte de Rodolfo Valentino (1926), mientras los negros hacían larguísimas colas para comprar los discos de sus ídolos («blues», «jazz»), cuyas ventas habían aumentado en un 85 por 100 poco después de 1920 gracias a la popularización de la radio; mientras el «jazz» y los ritmos de él derivados enloquecían a todo un país, dispuestos a saltar sobre el nuevo continente, continuaba casi subterránea, casi secreta, perseguida, la música del pueblo, de otros explotados, de otros desdichados. Grandes artistas a quienes, como hoy, se prohibía actuar en público, o grabar, o actuar en radio (televisión no había), asesinados a veces, silenciados siempre, pero cuyos nombres deben figurar con letras de otro en un libro sobre la canción moderna, porque fueron indudablemente útiles a su gente, a los hombres.

De todas maneras, no vaya a pensarse que sólo en Estados Unidos existió esta música. Todos los países del mundo han utilizado canciones para sus rebeldías, hoy y siempre. Cada uno de ellos les ha dado un tono particular. En Europa (Francia y España, sobre todo) predominó por esta época el estilo satírico, a veces llevado al paroxismo. Francia, sobre todo, ha tenido una vigorosa canción política de muy antiguo. En España, los cantores populares han tenido que refugiarse debido a los sucesivos regímenes políticos en la sátira agridulce que no podía competir, desde luego, con los cuplés y las verdulerías escénicas.

Rodolfo Valentino.